

---

Sandra HURET, *Des étoiles dans la tête. Approche psychologique de la créativité chez les artistes et les scientifiques*

Paris, Éd. Connaissances et savoirs, 2014, 277 pages

Pierre Morelli

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9904>

DOI : 10.4000/questionsdecommunication.9904

ISSN : 2259-8901

**Éditeur**

Presses universitaires de Lorraine

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 septembre 2015

Pagination : 375-377

ISBN : 9782814302600

ISSN : 1633-5961

**Référence électronique**

Pierre Morelli, « Sandra HURET, *Des étoiles dans la tête. Approche psychologique de la créativité chez les artistes et les scientifiques* », *Questions de communication* [En ligne], 27 | 2015, mis en ligne le 01 septembre 2015, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/9904> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9904>

---

Tous droits réservés

Bien qu'appartenant au règne animal, et plus spécifiquement à la classe des primates, *l'homo sapiens* se démarque des autres membres du vivant par le phénomène de conscientisation qui le renvoie à celui d'être, d'exister, traduit par les différentes structures langagières formant la société humaine. L'interrogation existentielle de l'étrange parcours du vivant, où vie et mort en forment l'acmé, pose le temps comme facteur les sous-tendant. Dans le cadre de différentes théories philosophiques, Thierry Giraud analyse le concept de temps et la valeur qui lui est accordée dans le cadre d'une implication totale du désir réalisé dans le présent ou, encore, dans celui d'une projection dudit désir dans le futur. Cette étude philosophique sur le concept de désir-temps intéressera un lectorat dont le questionnement métaphysique porte sur la nature du curieux destin de l'être humain et de son inscription dans le facteur temps.

**Marcienne Martin**

*Oracle, université de La Réunion, F-34000  
marcienne.martin@hotmail.com*

**Sandra HURET, *Des étoiles dans la tête. Approche psychologique de la créativité chez les artistes et les scientifiques*.**

Paris, Éd. Connaissances et savoirs, 2014, 277 pages

Depuis les années 60, la notion de créativité a souvent été mobilisée et redéfinie au prisme de nombreux types d'activités humaines. Prise comme savoir-faire « humblement » humain et ne relevant pas uniquement d'une inspiration extérieure sacrée ou magique, la créativité est avant tout une caractéristique, « une constante qui nous définit » (p. 20), une « expérience multimodale et individuelle » (pp. 241-242) dont l'étude est fort complexe. Spécialiste de psychologie cognitive, Sandra Huret confronte la désignation de ce terme et la perception de ses conditions d'émergence chez les artistes et les scientifiques.

Ces personnalités peuvent être regroupées au sein d'une même catégorie socioprofessionnelle (les « grands créatifs ») située entre celle des génies (personnes possédant des talents confirmés et complexes) et celle des « personnalité(s) créative(s) » (p. 23), individus sachant faire preuve d'originalité dans le quotidien. À sa façon, chacun mobiliserait l'intuition, « mécanisme cognitif » opérant par association d'idées, par association d'événements passés et présents et revendiquerait une part de créativité dans ses pratiques. Si la question de l'inventivité se pose de manière évidente chez les artistes, elle s'est, rappelle l'auteure, développée dès le <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle chez les scientifiques, comme en

témoignent les travaux de certains mathématiciens dont les « illuminations subites » qui venaient éclairer leurs recherches constitueraient autant de signes attestant de l'existence, voire de l'efficacité d'un long travail d'introspection mis inconsciemment au service des démarches scientifiques. En début de recherche, le travail des savants est souvent aussi inconscient que peu fructueux : ce n'est qu'au bout d'un certain temps que « l'idée décisive se présente à l'esprit » (p. 14). En analyser le caractère intuitif et inconscient conduit alors le scientifique à interroger la portée des combinaisons nouvelles qui s'offrent à lui, à « mettre en œuvre les résultats de cette inspiration, en déduire les conséquences immédiates, les ordonner, rédiger les démonstrations mais surtout il faut les vérifier » (*ibid.*).

S'appuyant sur un corpus d'entretiens ouverts menés avec des artistes et des scientifiques la chercheuse construit, à travers cinq chapitres prolongé par un ensemble de pistes, une approche dynamique et structurante de la créativité. Elle prend le parti d'articuler sa réflexion sur la créativité entre dimension théorique (modèles de recherche en cours) et analyses de terrain (entretiens avec des artistes, créatifs et des scientifiques) à partir desquelles seront distingués les liens existant avec l'intelligence et ceux liés à la vie émotionnelle et intuitive (p. 16). Savoir-faire et intuition constituent pour Sandra Huret deux piliers essentiels dont il est important d'interroger l'articulation. Référant à la pensée convergente (rationnelle, logique, centrée sur le problème posé) et construit le plus souvent avec persévérance et acharnement, le savoir-faire créatif se distingue de l'intuition, mécanisme cognitif inconscient voire irrationnel (p. 39) qui met en jeu la pensée divergente (intuitive, émotionnelle, affective) et relève de modèles mentaux, de l'expérience, des émotions, des capacités cognitives et des croyances plutôt que de l'irrationnel (p. 23). L'auteure invite également à distinguer créativité à court terme, dynamique qui « renvoie à des mécanismes cognitifs rapides qui se structureraient et se mettraient en place avec les années » (p. 35) et créativité à long terme, « créativité sensible », fruit d'un « processus [...] latent qui se formerait dans la vie neurosensorielle et neuromotrice du petit enfant » (*ibid.*).

Sandra Huret reproche aux modèles psychologiques de la créativité comme celui de Graham Wallas (*The Art of Thought*, New York, Harcourt Brace, 1926) de se limiter à une distinction par trop « confortable » entre pensée convergente et divergente, simplifiée au risque de devenir simpliste, car, dans les faits, il est malaisé de prendre toute la mesure de la complexité de l'acte créatif, notamment en ce qui concerne la question de la prise de décision, phase primordiale, souvent inconsciente et parfois irrationnelle. Or, c'est par l'étude

de terrain que l'auteure infère que « la prise de décision est au moins aussi importante que l'idée créative en soi » (p. 43) ; selon d'autres études, elle serait même « aussi souvent intuitive que rationnelle » (*ibid.*).

Dès le premier chapitre (pp. 19-51), la créativité est définie entre pratiques et approches artistiques et scientifiques. Créer signifie alors non seulement « inventer », mais aussi rencontrer, dévoiler, donc apporter à la société ce que les autres ne voient pas (p. 26). Or, les stratégies cognitives en art et en science relèvent de mécanismes et de finalités *a priori* fort différents. Là où la science rationalise, l'art transcende, élargit la perception, opérant sur le registre des émotions et des sensations. Mettre en regard deux approches, *a priori* en tous points opposables, permet d'interroger le rapport à l'intuition dans les démarches créatives, donc la place de la divergence dans le processus créatif, trop souvent limitée dans les recherches scientifiques et pourtant largement présente dans l'art. Artistes et scientifiques adoptent d'ailleurs un rapport différent au code : les premiers offrent des œuvres le plus souvent accessibles sans formation préalable alors que les seconds mobilisent un langage codifié spécifique « totalement hermétique pour le novice » (p. 46). Ce chapitre interroge également le rapport au temps et distingue, à travers une approche naturaliste fondée sur l'observation des facteurs conatifs, environnementaux et émotionnels, la créativité à court terme façonnée par l'expérience et relevant de « mécanismes cognitifs rapides » (p. 35) de la créativité à long terme qui débute dès l'enfance par la « construction neuromotrice et neurosensorielle » (*ibid.*).

Le deuxième chapitre (pp. 53-86) confronte les témoignages *a priori* antagonistes d'une artiste (Janina Tschäpe) et d'un scientifique (Andrew Pelling) permettant de différencier subjectivité artistique et objectivité scientifique. Se défendant de considérer que les travaux de l'artiste et du scientifique s'effectueraient uniquement dans un contexte cérébral subjectif pour le premier et rationnel pour le second (p. 80), concentrant ensuite son étude sur le rapport à l'émotion, l'auteure précise que « l'un et l'autre travaillent avec les deux registres mais [...] en intention variable » (*ibid.*). D'un point de vue psychologique, confronter artistes et scientifiques revêt un intérêt particulier par la similarité du « corps calleux » (p. 85) reliant les deux hémisphères du cerveau chez les artistes comme chez les scientifiques, ce qui explique en partie la souplesse cérébrale avec laquelle s'opèrent les échanges hémisphériques chez ces deux « grands créatifs ».

À travers la psychologie cognitive, la psychologie de la personnalité et les sciences émotionnelles, le troisième chapitre (pp. 87-128) se propose de comprendre la vie

intérieure des « grands créatifs ». L'auteure commence par détailler un modèle alternant continuité et rupture. La continuité correspond aux « compétences expérimentées » permettant d'affronter les situations nouvelles. Elle opère « au sein du processus et des mécanismes » (p. 88), « essence du créatif » (p. 89), elle est « maintenue par le processus se structurant depuis l'enfance » (*ibid.*). Face à elle, émergent des ruptures avec les schémas de pensée conventionnels, événements indispensables à tout élargissement de l'« horizon associatif » permettant d'isoler les idées et constituant des préalables à la restauration de continuités. La chercheuse retranscrit ensuite deux entretiens menés avec un enseignant-chercheur en génie mécanique (Maurizio Porfiri) et un violoncelliste improvisateur (Gaspar Claus). Chacun a été expressément invité à « réfléchir introspectivement et [à] écrire librement sur la créativité » (p. 111), aucun de ces deux professionnels n'ayant toutefois eu connaissance du modèle présenté en début de chapitre. L'élan créateur relèverait au final moins de la « réparation [au sein d'un triple processus de] sublimation-réparation-intégration [le changement permettant alors] de faire le deuil de la perte » (p. 88) que d'un mécanisme de collision élaboré par la psychologie cognitive, combinant des oppositions l'esprit divergent du créatif introduit alors une certaine flexibilité cognitive d'où émergent de nouvelles idées.

Si l'idée de « réparation » après rupture ne confère toutefois pas à la souffrance induite le statut de condition *sine qua non* de la créativité, certaines pathologies présentent des mécanismes proches de ceux sur lesquels se fonde la créativité. Dans le court chapitre quatre (pp. 129-146), l'auteure prend soin de bien dissocier les « éléments de vulnérabilité » (connexions neuronales et capacités associatives inattendues ; rituels personnels ; anxiété..., pp. 131-132) de l'installation de désordres pathologiques. En effet, des pathologies comme la schizophrénie et la mélancolie peuvent produire des mécanismes cognitifs proches de ceux mobilisés dans la créativité et amener à la production de données inédites, d'associations et d'images inattendues. Créativité et schizophrénie opèrent par désinhibition cognitive ; mélancolie et créativité partagent une propension à transformer la réalité : le « vertige des humeurs qui va et vient » propre à la mélancolie (p. 138) amène à rechercher des questions « là où les réponses n'existent pas » (p. 140). L'auteure conclut le chapitre par un postulat positif : « Vivre créativement témoigne d'une bonne santé » (p. 146).

Le cinquième chapitre (pp. 147-221) confronte l'apprentissage de la créativité avec ses modalités d'enseignement. Articulant le témoignage d'un musicien compositeur et de deux étudiantes en psychologie et cinéma, l'auteure esquisse quelques pistes permettant, sinon d'apprendre à être créatif, à favoriser l'éclosion d'approches créatives, à reconnaître la pensée créative et à l'accompagner. Il s'agit alors de donner à la curiosité une place centrale, tout en veillant à prendre avec distance les outils informatiques comme protection contre les risques d'enfermement dans les mécanismes de pensée prédéfinis par leur calibrage... Lieu de résolution de conflits mentaux, la composition d'une œuvre musicale peut toutefois être appréhendée à partir de quatre phases successives : la préparation, phase initiale engagée par différents types de motivation ; le lâcher-prise, phase contemplative et méditative qui « ouvre les portes de la créativité et de tous les possibles » (p. 160) ; l'inspiration, période délicate, incontrôlable et évanescence que l'expérience accumulée (le métier) permet d'optimiser afin d'obtenir un résultat équilibré ; la vérification, phase ultime au cours de laquelle peut s'évaluer la qualité globale de la création. Ce découpage ne signifie pas pour autant que des modèles pédagogiques soient en mesure de transcrire la créativité ou l'émotion. Avant, il s'agit de guider l'étudiant par la stimulation de mécanismes intuitifs en prenant soin de ne pas inhiber la curiosité, l'imaginaire et le rêve (p. 172) donc de favoriser conjointement l'accès à une pensée créative (p. 168) et le développement de l'intelligence rationnelle, intuitive et émotionnelle (p. 169).

Poser la question de la créativité à partir de la confrontation des représentations et des pratiques d'artistes et de scientifiques présente plusieurs intérêts heuristiques. À cet effet, nous suggérerons volontiers, en conclusion, quelques pistes afin que se prolonge la réflexion.

La complexité langagière dont il est fait état dans le premier chapitre, n'est de nos jours plus l'apanage des seuls scientifiques. L'hyperspécialisation de la recherche scientifique qu'avait pointé en son temps Albert Jacquard (*Voici venu le temps du monde fini*, Paris, Éd. Le Seuil, 1991) et qui semble construire des bulles de sens autour du savoir scientifique contemporain, enfermant chaque scientifique dans un langage et un corpus peu compréhensible par les chercheurs d'autres disciplines et spécialités se développe également dans l'art contemporain au risque de construire des barrières qui l'isolent de l'histoire de l'art au point de devenir, l'expression est proposée par Anne Cauquelin (*Petit traité d'art contemporain*, Paris, Éd. Le Seuil, 1996) un art de la déception.

Par ailleurs, précisons que la question de l'objectivité et de la subjectivité s'est aussi bien développée chez les artistes que chez les scientifiques. L'histoire de l'art et des sciences regorge en effet d'exemples montrant la porosité entre la subjectivité et la rationalité qui auraient également pu être convoqués. Citons par exemple l'Ouvroir de littérature potentielle (Oulipo), mouvement littéraire du <sup>xx</sup>e siècle qui s'est attaché, à force de règles objectives, à contraindre la subjectivité. Autre exemple, la chronophotographie qui, à travers la décomposition du galop du cheval, a permis à l'art de gagner en objectivité, et en qualité dans la représentation du réel donnant aux représentations picturales ou aux sculptures une justesse réaliste. D'un autre côté, la recherche scientifique contemporaine a emprunté des dimensions traditionnellement liées à l'art (le hasard, la surprise et l'élargissement de la perception) et qui ne sont cependant pas sans rapport avec la nécessaire prise de distance du scientifique, laquelle, selon Philippe Quéau, amène l'adoption d'un point de vue à (« prendre ses distances, c'est ainsi prendre un point de vue, c'est adopter une position, donner une intention », Quéau P., *Le Virtuel. Vertus et vertiges*, Seyssel, Éd. Champ Vallon, 1993, p. 23.). Rappelons aussi que l'histoire de l'art n'a eu de cesse depuis, Giorgio Vasari, d'identifier des tendances, de construire des catégories objectives (mouvements artistiques), favorisant la mise en perspective des propositions artistiques car finalement dimensions objectives et subjectives sont liées même si la première est centrale pour les sciences et la seconde pour l'art.

Enfin, l'émergence d'idées nouvelles, dont il est fait état dans le troisième chapitre, pourrait également être rapportée à la « bissonation » conceptualisée par Arthur Koestler, laquelle, explique Judith Schlanger (*L'invention intellectuelle*, Paris, Fayard, pp. 601-983), consiste, à partir d'une synthèse intuitive immédiate entre deux zones de sens ou matrices séparées et distantes, dans l'espace des disciplines ou dans le temps en la perception d'un rapport analogique non encore dégagé que l'intuition fait émerger.

Pierre Morelli

Crem, université de Lorraine, F-57000

pierre.morelli@univ-lorraine.fr

**Anne Jourdain, *Du cœur à l'ouvrage. Les artisans d'art en France*.**

Paris, Belin, coll. Socio-Histoires, 2014, 349 pages

Si Anne Jourdain présente l'artisanat d'art comme « un amas aux contours imprécis : une nébuleuse » (p. 8), son ouvrage, au contraire, traite ce sujet avec une méthodologie rigoureuse. Tiré de sa thèse en sociologie *Les Artisans d'art en France. Éthiques et marchés*, soutenue en 2012, *Du cœur à l'ouvrage* a hérité